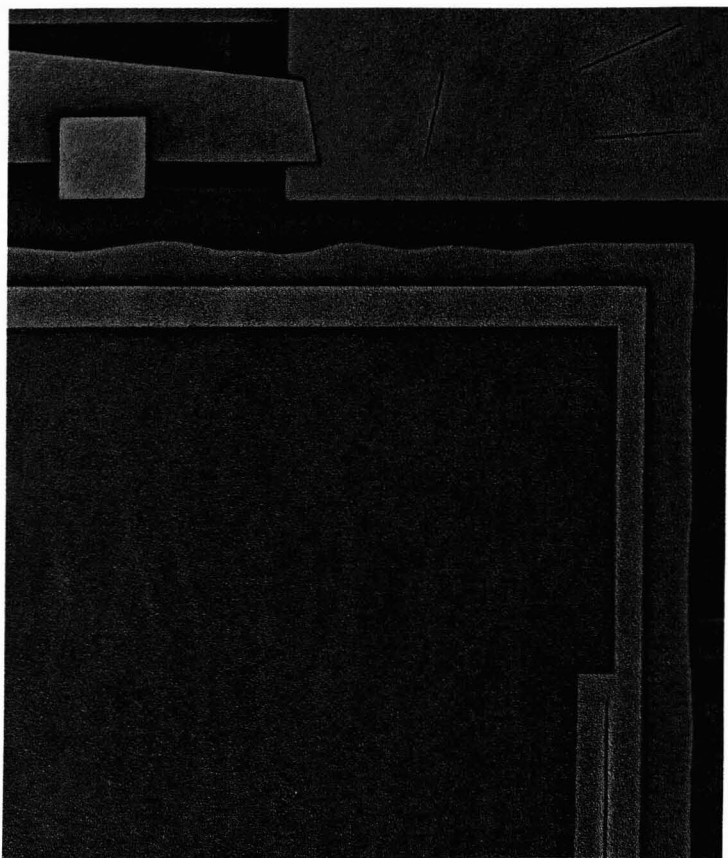


Reflexiones



GUNTHER GERZSO



Estas reflexiones son fragmentos de una conversación ininterrumpida que data ya de algunos años. La obra de don Gunther, como me gusta llamarlo, es autobiográfica: sus pensamientos esbozan al espíritu que se esconde tras esos muros inexpugnables, de colores brillantes y grietas geométricas, que nos refieren al misterio de un pasado aún presente.

Nos muestran al artista que cree que el gran arte es aquel que emociona, que alcanza lo más profundo del ser porque viene de profundidades iguales. Que piensa que esa dimensión sólo se alcanza desde la humildad construida con la autocrítica lúcida y despiadada y con humor: ironía que expresa insistencia y objetividad en la búsqueda. Que celebra y cultiva la técnica pero la subordina a la emoción. Emoción que compartida deviene cultura.

Con esas reflexiones don Gunther pinta otro "Gerzso". Es un retrato: La ruptura. No es esa Ruptura circunstancial en donde se le encasilla con frecuencia. Es una Ruptura permanente con la complacencia artística, con el juego palaciego y con el arte como un objeto más de consumo.

José Antonio Aldrete-Haas
Octubre de 1994

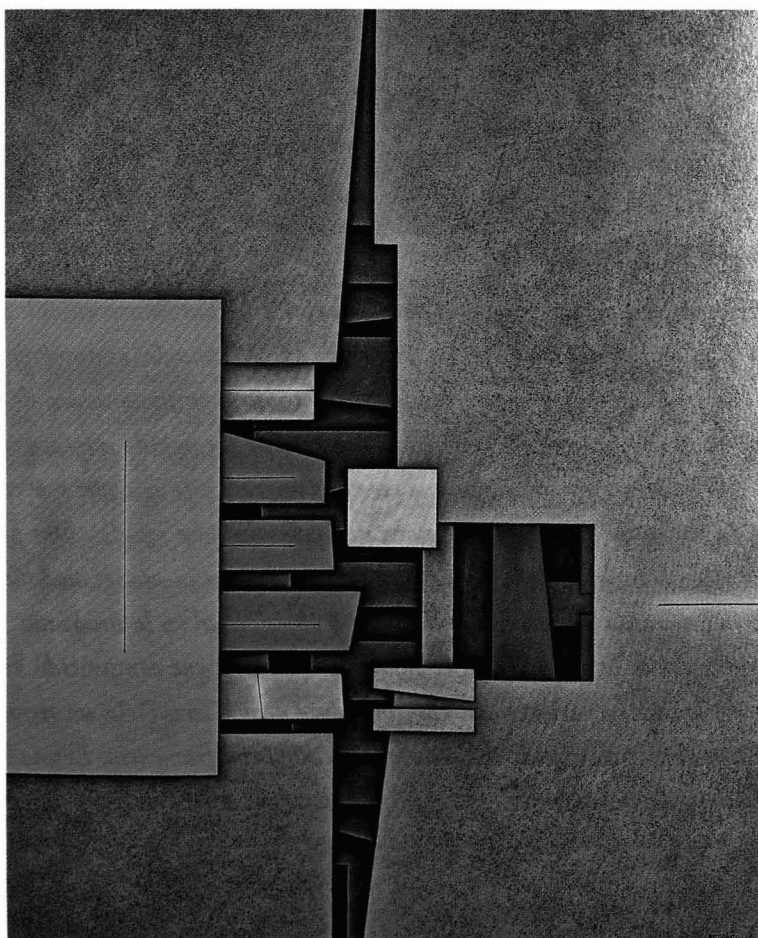
1

Durante un viaje al sureste, descubrí el arte precolombino. Lo descubrí en el sentido emocional. Por ejemplo, yo todavía no descubro el arte chino. Es como cuando alguien dice: "por fin entiendo a Mozart o a Bach". En 1946 descubrí emocionalmente al arte precolombino. No me importaba si era maya o azteca, totonaca o de otra cultura. El hecho es que me impresionaron muchos de sus objetos. Esto podría parecer un poco ridículo porque mi madre era alemana y mi padre húngaro. ¿Qué tenía yo que ver con el arte precolombino? Ejercía sobre mí una atracción tremendamente emocional. Empecé a coleccionar piezas precolombinas. No sé cómo explicarlo: sentía tener algo en común con los artistas que habían hecho esos objetos. Además me dije: "Yo vivo en México y hasta ahora he estado haciendo una especie de surrealismo europeo influenciado por Max Ernst, por Tanguy, por Dalí y otros. ¿Por qué no hago algo que sea de este país?"

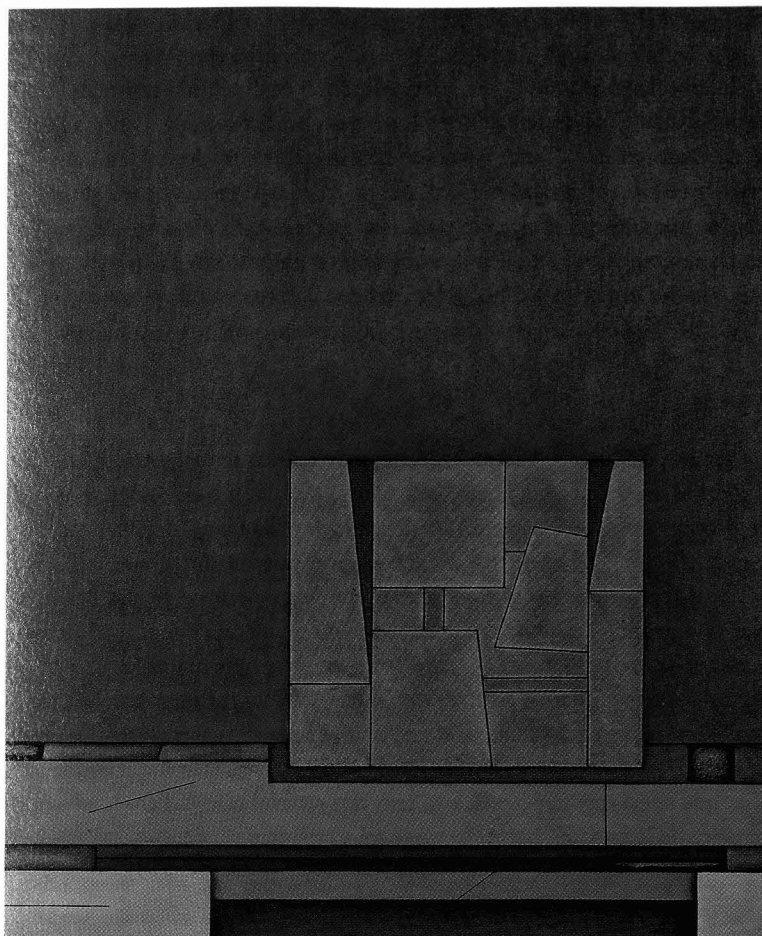
2

Pinté un primer cuadro completamente intuitivo. Todavía trabajo así. Cuando empiezo un dibujo para un cuadro pongo primero muchas líneas pero a veces no sale nada. De repente pongo unas líneas en su sitio y ya está: aparece un ser que está debajo del agua y sube a la superficie y poco a poco adquiere vida. Lo veo al día siguiente y digo esto no, esto sí, hasta que me convengo de que ya está, de que está vivo. He aplicado este tipo de proceso desde 1946. En la pintura no se puede tener mucho control sobre el resultado porque de repente sale una cosa y de repente otra. Algo tiene que ver con el sureste mexicano pero igual no. Uno tiene que obedecer a la inspiración, aunque no me gusta esa palabra. A veces, una vez terminada una pintura, se me ocurre que no está completa y empiezo a añadir elementos. Les añado cosas para que tengan más fuerza. En la técnica que yo uso no puede borrarse nada; todo debe añadirse y este procedimiento constituye un reto.

◀ Gunther Gerzso,
Muro rojo, 1985,
óleo/papel arches,
25.5 × 22 cm



Gunther Gerzso,
Grieta, 1992,
óleo/masonite,
54.1 × 65.4 cm



Gunther Gerzso,
Muro rojo, 1990,
óleo/masonite,
60 × 49.9 cm

3

Con respecto a lo precolombino hice una reflexión. Todavía me acuerdo de la experiencia, fue en la calle Reyna, número 5, aquí en San Ángel. Un día no sabía qué pintar y me dije: "Voy a pintar algo que tenga que ver con este nuevo descubrimiento emocional." Durante media hora estuve pensando pero eso fue todo.

4

El proceso lo lleva a uno a ser una especie de Frankenstein. El Dr. Frankenstein dijo: "Éste ser que acabo de crear ya tiene todo y no le falta nada." No me acuerdo cómo ocurre en la novela. En la película siempre aparecen mecanismos espectaculares: máquinas eléctricas, rayos, etcétera. En la pintura sucede lo mismo. En el minuto que cayó el rayo, ese último rayo que da la vida, entonces uno dice: "Ah, ya está." En ese momento el cuadro se separa de uno y ya tiene vida propia. Algunos van a decir: "Qué horrible"; otros van a decir: "Qué bello." Sobre eso ya no tiene uno control.

5

Jamás me preocupo por el contenido emocional porque sale solo. Sólo hay que alimentarlo. Yo tengo dentro de mí una especie de recipiente que se llama contenido emocional. Ese recipiente hay que llenarlo con algo de vez en cuando como a un coche con gasolina. Uno lo llena viendo cosas, no solamente arte precolombino. Puede uno encontrar elementos en las plantas, en el paisaje, en el color, en las obras de arte de todos los tiempos. Por ejemplo, la última vez que fui a París, en noviembre pasado, al ver otra vez *El escriba egipcio*, recibí de nuevo un golpe emocional.

6

Para garantizar el desarrollo de lo emocional es importante cierta educación en el sentido artístico. Debe adquirirse en algún momento de la vida. Cuando tenía doce años me enviaron a Europa; debía convertirme en vendedor de cuadros, en *marchand de tableaux*, porque el hermano de mi madre era eso. Aunque no tenía una galería, él compraba y vendía antigüedades. Creo que yo, en aquella época, quería ser ingeniero pero me meten a esa edad en una casa que estaba repleta de maravillosas obras de arte, y aprendí a ver lo que era la calidad. La calidad significa que un buen pintor pueda comunicar una emoción a través de medios bastante banales como lo son una tela y un poco de tierra mezclada con aceite y barniz.

7

Yo he comunicado en mi obra esa emoción inicial aunque mi lenguaje pictórico se ha transformado. Es como cuando uno aprende a tocar el piano con una mano, con mucho trabajo, y luego empieza uno a descubrir otros terrenos. Pero creo que emocionalmente no he descubierto nada nuevo dentro de lo que estoy haciendo. La emoción es la misma. Descubrí, tras un tratamiento psicoanalítico, que todos los cuadros que hago son una especie de evocación y, al mismo tiempo, son una especie de retrato fiel de lo que es mi psique. Puede hablar uno de quién es uno mismo cuando uno se interesa por el psicoanálisis como yo lo hice. Tuve que ir con un doctor porque durante una época me sentí muy mal. Descubrí cosas muy interesantes y las puse en los cuadros sin darme cuenta. Yo pinto... A mí no me importa qué representan mis cuadros. Aparece en ellos mi carga emocional. Eso sale sin que haga el menor esfuerzo porque mientras estoy haciendo el cuadro no me preocupo sino de la parte técnica. O sea, sólo me preocupo de lo que tengo que poner aquí, lo que tengo que poner allá, o si esto va a ser azul o rojo. Pero lo que uno es y lo que resultará la característica de lo que uno hace, eso surge solo, espontáneamente.

8

El desenvolvimiento de la obra es a la vez cambiante y constante. Se inicia uno con el primer cuadro, que en el fondo tiene todo lo que tendrían los demás. Vamos a suponer que ahora ya sé tocar el piano bastante bien. Antes apenas podía tocar algunas piezas sencillas. Luego se van viendo cosas que tienen que ver solamente con la pintura y con los elementos plásticos y uno va cambiando. Yo creo que pasa lo mismo en la arquitectura. Es claro que del Partenón a alguna obra de Le Corbusier han sobrevenido cambios. Sin embargo, uno puede decir que ambos edificios tienen un techo y un muro; uno tiene columnas alrededor



Gunther Gerzso,
Quebrada, 1987,
óleo/masonite,
29.75 × 38 cm

y el otro las tiene de otra manera. Creo que si yo pudiera vivir otros doscientos años encontraría la manera de presentar otras imágenes pero su contenido emocional sería el mismo.

9

Para mí la hechura del cuadro es muy importante. Pero esta hechura también tiene sus peligros porque uno puede hacer cuadros de una hechura perfecta pero completamente vacíos, que no expresen nada. El problema es precisamente inyectar esta emoción a la técnica. Es como tocar el piano. Si uno oye a Arrau es distinto que oír la misma obra interpretada por una vecina aficionada.

10

El contenido emocional y la técnica guardan un vínculo preciso. Uno tiene que amar la técnica. Para mí es una experiencia maravillosa leer catálogos de materiales para pintura. Los leo como si fueran novelas. Se trata de una especie de masoquismo porque no puedo comprar todo lo que ofrecen. Leo una revista que se llama *El artista americano* y otra que se llama *El artista*. Se publican para esos pintores que hacen, en acuarelas, el mar o un piel roja sentado en un caballo o una puesta de sol. En esas páginas describen su técnica. Hay muchos más pintores de esta clase que de los otros. ¡Cuánta gente hay que tiene capacidad de emoción y no sabe comunicarla o ponerla en palabras o escribirla o transmitirla de alguna otra manera!

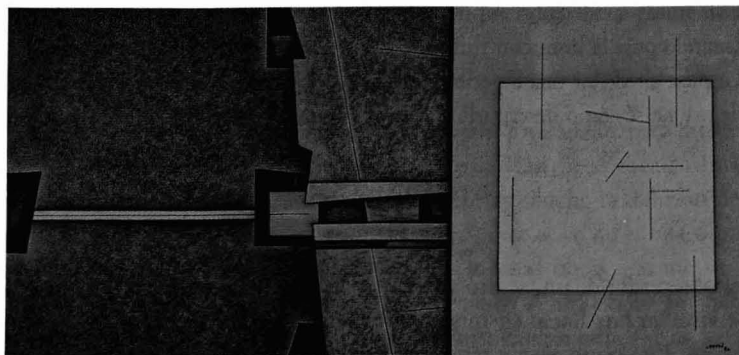
11

Hay quien cree que mis cuadros actuales parecen fragmentos de mis primeras obras. Mis pinturas se fueron haciendo más sencillas, por un lado, y más compactas, por el otro. Ahora me cuesta más trabajo pintar porque ya no me vendo a mí mismo muchas cosas. Es una gran batalla. Mis cuadros del 46 eran muy barrocos. Creo que eso está bien. Eso les pasó a otros pintores. Sus primeros cuadros eran muy complicados: lo ponían todo. Después, poco a poco, todo se iba colocando en su lugar, como en Cézanne, en Picasso y en otros. Sí, pero ello es como estar en la cuerda floja. Puede llegar el momento en que todo se viene abajo. Debe uno cuidarse porque no puede uno alcanzar la abstracción total. Tiene uno que tratar de hacer pintura con esa gran sencillez de Mondrian.

12

Mi obra actual ya no es tan teatral como era antes. Es muy fácil poner mucho en un cuadro. Cuando uno observa las obras de los grandes pintores del barroco es claro que sabían dónde detenerse. Sin embargo, los académicos de 1890 tenían una habilidad increíble pero sus cuadros son muy superficiales, no tienen emoción. Por otra parte, el surrealismo es muy teatral. Como ejemplo están los cuadros de Dalí. Los primeros eran preciosísimos pero siempre contenían mucho teatro. También hay un gran contenido teatral en Tintoretto, que hizo unos cuadros maravillosos. No estoy en contra del teatro pero creo que después de

Gunther Gerzso,
San Antonio
2 Nov. 84, 1992,
óleo/masonite,
43 × 92 cm



que han existido el cubismo y Mondrian y los rusos, Kandinsky, Malevich y los otros, pues, no puede uno ignorarlos. Hay que seguir el camino de ellos pero sin imitarlos. Creo que hoy en día no se puede ser académico o regresar por ejemplo a la Edad Media. Es como pensar en la arquitectura inglesa gótica en el siglo XIX. Algo le faltaba, le faltaba la emoción, le faltaba el espíritu. Por ejemplo, me gusta mucho Albers, donde ya no hay ni línea ni nada, sólo unas cuantas formas cuadradas. Me gusta mucho porque sí tiene emoción. Tengo en mi recámara una litografía de Albers que él me regaló, en tonos de color naranja. Yo vivía aquí, en San Ángel, en la calle de Reyna. Al lado vivía un pintor americano que un día me dijo: "Hay un señor que vino a verme y es muy simpático, se llama Albers; yo le dije que tú pintabas." Yo trabajaba en el cine. Eso fue durante la guerra. Albers era viejito. Vino y vio mis cuadros y dijo: "Joven, ¿por qué no se olvida usted de ser un viejo maestro?" Porque yo pintaba así, "a la manera de". Bueno, todavía lo hago en cierto sentido. Albers pintaba así: apretaba el tubo y entonces con una espátula le ponía color al cuadro. Nunca mezclaba colores. Y era un solo diseño y ese diseño lo repetía cincuenta veces. Hizo cosas muy bellas. Era muy amable. Yo no tengo nada que ver con su mundo pero lo admiro. Sí me llega. En comparación con Albers yo todavía estoy haciendo teatro y escenografía, ópera.

13

También está el asunto del uso de colores más vibrantes, audacias, etcétera. Ausencia de teatralidad. Con los años uno se atreve a más. Cuando yo empecé a lo mejor era una persona más apagada que hoy y con la edad me atreví a más. Ahora uso más colores rojos. La manera como hice mi primer cuadro rojo es de una banalidad espantosa. Un señor me escribió una carta desde Washington diciendo: "Incluyo una muestra del tapete rojo que voy a tener en mis nuevas oficinas. Por favor hágame un cuadro rojo." Entonces le dije a mi esposa: "¿Qué? ¿Soy una prostituta o qué?" Yo no había hecho cuadros rojos antes. Entonces hice un cuadro rojo. No el rojo que él me pidió sino otro rojo y le gustó mucho al cliente. Desde entonces hago cuadros rojos. Eso quiere decir que dentro de mí había algo que decía: "Puedes usar el rojo." Así de fácil.

14

¿Significa que uno siente una emoción y empieza uno a tratar de comunicarla a través de un medio, en este caso la pintura, y conforme se va aprendiendo la utilización del medio también se va viendo lo que se puede comunicar? ¿De ahí la tendencia hacia la simplificación? ¿Se busca acentuar la emoción que uno quiere transmitir? Sí, todo esto, así, pero en la cuerda floja. Lo más fácil del mundo es agarrar una tela y echar unos brochazos. Si uno tiene un poco de gusto, siempre sale algo, sale algo decorativo y hasta un poco más. Pero eso es ir por un camino que ya está hecho. Es como pintar "a la manera de", que es muy fácil. Pero llegar a lo que produjeron Mondrian, Kandinsky o Rothko es muy difícil.

15

En mis cuadros existen grandes superficies que parecen atmósferas que son interrumpidas por una línea. Esas líneas las descubrí intuitivamente. Me emocionan porque me dan una cierta tensión y misterio. Cuando puse la línea con tinta china y con regla en el cuadro por primera vez, sentí que algo le faltaba. Le puse alrededor una especie de halo, que para mí no es luz; lo hice para que se vea más clara... y eso le da... y no sé cómo describirlo... Hago pintura, no literatura.

16

El observador de un cuadro aprende a descubrir, a ver, a interpretar. Alguien ha hallado, al concentrar la vista en una línea, en mis cuadros, una atmósfera. Para mí no es atmósfera. Para mí es un muro plano. Este muro puede tener una cavidad, vamos a decir metafísica. Es como las grietas que ponía

Gunther Gerzso,
Azul-verde, 1989,
 óleo/papel,
 27 x 45.5 cm



yo antes. La grieta es una herencia del surrealismo. Las grietas también son un elemento romántico. Las líneas que ahora uso deben ser surrealistas en el sentido de que no son lógicas, no son racionales, no es lo que uno espera pero para mí poseen vida propia. Esa vida le da una especie de tensión a la superficie plana. Esa superficie no es plana porque tiene mucha riqueza pictórica, tiene pigmentos y hay muchos colores, aunque algunos no se vean. Yo descubrí que era interesante ponerle unas líneas al cuadro; estuve cultivando esas líneas y el último dibujo que hice ya tiene más de una línea. Pero la grieta tiene profundidad y no vino del arte precolombino. Nunca he visto una grieta en línea recta.

17

Me educaron para ver la materia de un cuadro. Ésta, para mí, es muy importante. A eso me refiero cuando digo que soy un gran admirador de Bonnard, que es un artista que hace lo opuesto a lo que yo hago. Si uno pinta, por ejemplo, una naturaleza muerta con cuatro manzanas, un periódico y una pipa, como hicieron muchos pintores, no es por las cuatro manzanas y el periódico y la pipa que el cuadro sea bueno. Es cómo fue hecho emocionalmente, más las calidades plásticas, la magia de la superficie.

18

No existe una obra de arte que no esté basada en otras. Por ejemplo, en la capilla de Ronchamp Le Corbusier hizo su manzana de otra manera y en forma muy impresionante. Cuando visité la capilla la verdad es que yo no me esperaba nada. Yo sabía que Le Corbusier era protestante, ateo, duro, suizo. Me preguntaba lo que sería la espiritualidad para él. Pero cuando vi la capilla, me quedó claro que sí sentía lo que era la mística. Y los vitrales que están ahí, bueno, él no inventó nada al hacer vitrales pero, ¡qué vitrales! Son distintos. Él supo darle a la iglesia lo que yo creo que muy pocos arquitectos han podido dar desde entonces. Uno entra ahí y está uno en un lugar para religiosos, para místicos. Sólo usó algunos elementos tradicionales.

19

La búsqueda de originalidad *per se* es peligrosa. El resultado puede ser muy impresionante pero puede no funcionar transcurrido algún tiempo. Creo que una obra de arte de calidad tiene adentro una batería, por así decirlo. Cada vez que uno la ve se gasta. Hay obras que llaman mucho la atención de primer golpe pero la batería se gasta muy pronto. Después es sólo un objeto vacío, ya no es una obra de arte. Cuando visito Europa y voy a los museos veo usualmente las mismas obras que me impresionaron antes. Por ejemplo, cada vez que voy a Venecia veo *La liberación de un esclavo por San Marco*, de Tintoreto, y redescubro que hizo una maravilla. Encuentro que su batería nunca se ha gas-

tado. Hay muchas cosas que son maravillosas pero también creo que uno tiene que tener la capacidad de maravillarse.

20

Uno sabe cuándo la comparación es correcta. Si uno pinta un rectángulo al que le pone dos diagonales que estructuran el espacio, con ello queda delimitada la composición. Para mí la composición es todo. Pero la composición puede llegar a un punto muerto donde todo se derrumbe. Sin embargo, siempre hay que tratar de arriesgar más y más hasta alcanzar el punto donde se considere que si se continúa se viene para abajo todo, se destruye todo lo que se había hecho visible.

21

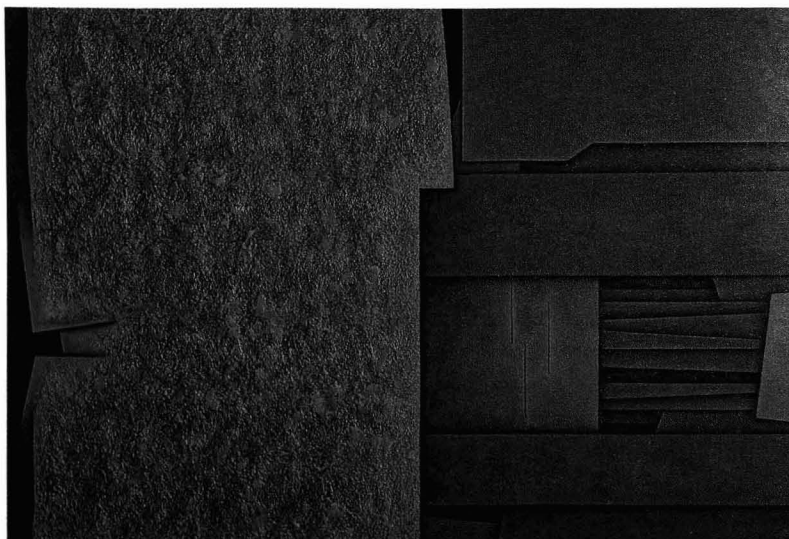
La experiencia lo conduce a uno a un proceso de reflexión sobre la propia obra pero no me interesa mucho. Al ver una obra pienso que el cuadro vive, que puede salir del estudio, ya tiene su propia vida. Es decir, con una mirada, al día siguiente, o semanas después, puedo ver lo que funciona y no funciona. A veces veo que no sé la solución y entonces no hay salida. Cuando visité la exposición de Gelman y vi mis cuadros, era como si otra persona los hubiera hecho. Algunos me parecieron mejores que otros y a algunos les faltaba mucho de técnica.

22

Hice una vez un dibujo al que le puse el título *La mujer de la jungla*. Lo hice primero en litografía y no quedó muy bien. Luego lo hice como pintura y era mucho mejor. Y luego lo hice en litografía nuevamente. Todo eso en un lapso de veinte años. El dibujo era exactamente el mismo, lo que cambió es cómo estaba realizado. Al final, la obra podía expresar su propia emoción de una manera mucho más fuerte que antes. Pero la carga emocional estaba allí desde un principio.

23

Trato de expresar de una manera muy racional la cosa más irracional; por eso sigo perteneciendo al surrealismo. ♦



Gunther Gerzso,
Tierra de agua, 1991,
óleo/masonite,
54 × 81 cm